



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

Ingrid GUIMARÃES DE LUCENA

**PAPEL, DIGITALIZAÇÃO, CONJUNTOS DE DADOS OU A  
DEMOLIÇÃO DOS EXAMES CENSÓRIOS DO CONSERVATÓRIO  
DRAMÁTICO BRASILEIRO (1843-1864)**

Brasília

2020

Ingrid GUIMARÃES DE LUCENA

**“Papel, digitalização, conjunto de dados ou A demolição dos exames censórios do  
Conservatório Dramático Brasileiro (1843-1864)”**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao  
Departamento de História do Instituto de  
Ciências Humanas da Universidade de Brasília  
como requisito para obtenção do grau de  
bacharela e licenciada em História.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Balaban

Brasília

2020

## PAPEL, DIGITALIZAÇÃO, CONJUNTOS DE DADOS OU A DEMOLIÇÃO DOS EXAMES CENSÓRIOS DO CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO BRASILEIRO (1843-1864)

Ingrid GUIMARÃES DE LUCENA

**Resumo:** Neste artigo, pretendemos explorar as potencialidades e apresentar algumas dificuldades da criação de uma base com dados de exames censórios do Conservatório Dramático Brasileiro. Embora convencidos de que a ferramenta de pesquisa em construção possibilita que o acervo seja explorado de diferentes maneiras, o nosso principal objetivo é refletir sobre como aprimorá-la, a fim de contribuir para o estudo da censura teatral prévia colocada em prática na Corte brasileira, no século XIX.

**Palavras-chave:** Bancos de Dados; Censura; Conservatório Dramático Brasileiro; Rio de Janeiro; Século XIX.

**Résumé :** Dans le présent article, on prétend explorer les potentialités et présenter les difficultés concernant à la création d'une base avec des données d'examens de censure du Conservatoire Dramatique Brésilien. Bien que convaincus que l'outil de recherche en construction permet d'explorer la collection de différentes manières, notre objectif principal est de réfléchir à la manière de l'améliorer, afin de contribuer à l'étude de la censure théâtrale préalable mise en pratique à la Cour brésilienne, au XIX<sup>e</sup> siècle.

**Mots-clés :** Base de données ; Censure ; Conservatoire Dramatique Brésilien ; Rio de Janeiro ; XIX<sup>e</sup>ème siècle.

### 1. Prolegômenos

O drama de Alexandre Dumas intitulado - Antony - está julgado pela moral e pela litteratura, e para que lhe não faltasse a reprovação da autoridade publica, em França, cujo theatro é bastante livre, foi prohibida sua representação. Antony, o heroe do drama, apparece em scena para conspirar contra todas as leis e conveniencias sociais, para attacar a sociedade em sua base principal. Cada scena, cada acto é sempre dominado pelo mesmo espirito de revolta, e, quanto a mim, não é o theatro brasileiro para tamanha desenvoltura. Reprovo portanto o drama Anthony, e mais amplamente desenvolveria os motivos da minha reprovação, se não fossem tantas as vozes poderosas que se erguerão em França, em Inglaterra, na Italia e em Portugal contra essa producção do brilhantíssimo talento de Alex. Dumas.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Parecer* de Josino do Nascimento a respeito da peça “Antony”, de Alexandre Dumas. Rio de Janeiro, 1844. Original e Manuscrito. Número inscrito pelo Conservatório: 1. BNRJ, Manuscritos, I-08, 01, 025, p. 2.

O Assumpto deste Drama de fogo he intoleravel: elle he tão bem sustentado e tão animado desde a 1ª Scena, até a ultima que, por isso mesmo se torna mais perigoso. He bem capaz de impulsionar a Mocidade impelindo-a a desatinos, seduzindo, alimentando e despertando paixões nascentes e por nascer, arrebatando-as até o delirio: escandalisa e contunde hum Publico sensato e todo o homem sisudo; offende e maltrata todas as conveniencias sociais. As Cartas de Werther por Göethe que, elle mesmo reprovara em idade de mais juizo, e as de Jacoppo Ortis por Ugo Foscolo, ainda mais que aquella, escritas exatamente no mesmo sentido, e sem contudo, terminarem por huã Peripecia tão revoltante, não forão tão expressa e devidamente prohibidas pelos soberanos da Europa, do que o deve ser esta Producção dramatica que, só huã imaginação escaldada no Demonio podia inspirar, em más horas no forte e ardente genio de Alexandre Dumas.<sup>2</sup>

À vista da Censura com a qual me conformo, não pode representar-se o presente drama intitulado - Antony - já reprovado pela Authoridade em França, e contra o qual se erguerão vozes poderosas na Inglaterra, na Italia, e em Portugal, a cujas vozes se une o Conservatório Dramatico Brasileiro para impedir a sua representação nos Theatros da Côrte.<sup>3</sup>

Iniciar com citações longas, em um português defasado, pode enfasiar o leitor ou a leitora. Entretanto, considerando que o problema que serviu de ponto de partida para a pesquisa que resultou neste artigo pressupõe alguma aproximação com as fontes em estudo, compartilhamos uma delas, antes mesmo de explicar o que foi o Conservatório Dramático Brasileiro.

“Antony” é o primeiro exame censório de uma coleção de escritos deixados pelos membros do Conservatório<sup>4</sup>, responsáveis pela avaliação das peças teatrais a serem encenadas nos palcos do Rio de Janeiro, em meados do século XIX. O registro exemplar provoca a nossa curiosidade. Ora, qual era a base da sociedade brasileira contra a qual o herói conspirava e por que o drama de Alexandre Dumas foi classificado como obra perigosa e de inspiração “escaldada no Demônio”?

Nota-se que o registro acerca do drama francês fornece informações objetivas, tais como os nomes dos censores e a decisão final deles. Outras ideias estão subentendidas<sup>5</sup>. Ainda

---

<sup>2</sup> Parecer de José Pereira Lopes Cardal a respeito da peça “Antony”. Idem, p. 3.

<sup>3</sup> *Traslado de despacho* de Diogo Soares da Silva de Bivar feito por José Rufino Rodrigues de Vasconcelos a respeito da peça “Antony”. Idem, p. 4.

<sup>4</sup> Neste texto, ao dizer Conservatório ou CDB referimo-nos ao Conservatório Dramático Brasileiro.

<sup>5</sup> Exemplificando, da insistência dos censores no fato da obra ter sido censurada na Europa depreendemos que o julgamento feito pelas autoridades europeias pesou na decisão dos membros do Conservatório ou, ao menos, serviu como argumento para respaldar a vontade de Josino do Nascimento, José Cardal e Diogo Bivar.

assim, à semelhança dos demais documentos do acervo, o processo da peça “Antony” nos instiga a formular questões<sup>6</sup> que não podem ser respondidas somente pela própria fonte. Por isso, o conjunto documental demandou que nos perguntássemos como poderíamos usufruir dos mais de sete mil papéis avulsos deixados pelas comissões de censura em questão e responder às interrogações iniciais e às que foram surgindo durante a pesquisa.

Partindo dessa inquietação, o presente artigo constitui-se de apontamentos sobre a construção de um banco com dados dos pareceres dos membros do Conservatório Dramático Brasileiro<sup>7</sup>, banco este que pretendemos tornar público e acessível a quem a ferramenta de pesquisa possa interessar. Nesse sentido, o intento principal é fundamentalmente metodológico, já que buscamos explorar as potencialidades e apresentar dificuldades da criação de um banco de dados para o estudo da cena teatral e da censura prévia.

O Conservatório Dramático terá por seu principal instituto e fim primário - animar e excitar o talento nacional para os assuntos dramáticos e para as artes acessórias - corrigir os vícios da cena brasileira, quanto caiba na sua alçada - interpor seu juízo sobre as obras, quer de invenção nacional, quer estrangeiras, que ou já tenham subido à cena, ou que se pretendam oferecer às provas públicas, e finalmente dirigir os trabalhos cênicos e chamá-los aos grandes preceitos da Arte, por meio de uma análise discreta, em que se<sup>8</sup> apontem e combatam os defeitos, e se indiquem os métodos de os emendar.

Os sócios efetivos na ocasião de receberem os seus diplomas, contribuirão para a caixa do Conservatório com a quantia de dez mil réis, e anualmente com a prestação de seis mil réis. Estas prestações servirão para ocorrer-se às despesas do expediente da administração, e, outrossim, para sustentar a publicação de uma Folha semanária que trate da Arte Dramática, em todas as suas partes, e na qual se dê notícias dos Teatros da Corte.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> Como os pareceristas mantinham-se a par do que era encenado e censurado na Europa? Quem eram esses censores? O que, afinal, não podia ser reproduzido no Brasil? Por quê? Os diretores e as companhias teatrais, de fato, atendiam às decisões do Conservatório, deixando de representar algumas composições?

<sup>7</sup> É importante informar que somente manuscritos produzidos na primeira fase sobreviveram à passagem dos séculos e/ou são acessíveis ao público. O material relativo aos anos de 1844, 1851, 1854, 1858, 1859, 1860, 1861, 1862, 1864 e 1866 está, aparentemente, incompleto. Atualmente, os originais encontram-se na Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional, na cidade do Rio de Janeiro. A localização do fundo bibliográfico é: I-08, 1-25; 49,7, 005; 49,7, 017. Felizmente, os registros censórios do *corpus* documental também podem ser consultados na Biblioteca Central da Universidade de Brasília, em microforma. Os rolos de microfilme foram adquiridos pelo Departamento de História da mesma universidade, nomeadamente pelo professor Marcelo Balaban, que os incorporou aos arquivos digitais do Laboratório de História Social (LHS).

<sup>8</sup> Art. 1º. In.: Artigos Orgânicos do Conservatório Dramático Brasileiro. Idem.

<sup>9</sup> Art. 10º. In.: Artigos Orgânicos do Conservatório Dramático Brasileiro. Idem, p. 6.

Nos Artigos Orgânicos do Conservatório, vê-se o interesse dos membros da associação pelo fomento ao teatro e à literatura nacionais. O uso dos verbos “corrigir”, “interpor”, “dirigir”, “apontar” e, sobretudo, “combater”, evidencia que esse anseio se fundamentava em intuítos de planejamento, vigilância e/ou controle.

Ademais, percebe-se que os associados contavam com a contribuição dos sócios fundadores e de futuros sócios para custear as atividades do grupo. Contudo, posto que “ao longo de sua primeira fase, a instituição além de jamais ter conseguido alugar uma sede, mal pôde arcar com as próprias despesas” e que “desde o terceiro ano de funcionamento do Conservatório, passou-se a requerer junto às autoridades competentes uma dotação do orçamento geral da nação para a instituição”, a entidade não teve condições materiais para pôr em prática ações de incentivo à produção dramática (SILVA, 2006, p. 28; SOUZA, 2000, p. 134).

Com efeito, no que se refere ao financiamento, realizar a inspeção moral das peças era menos custoso do que efetivar as publicações semanais, e a associação<sup>10</sup> estabeleceu-se como órgão de censura teatral prévia. O Conservatório foi devidamente regulamentado em 19 de julho de 1845, pelo Decreto Imperial de número 425, e atuou em dois momentos, de 1843 a 1864 e de 1871 até 1897<sup>11</sup>.

Convindo estabelecer as regras, que se devem seguir para a censura das peças que houverem de ser representadas nos teatros desta Corte e das províncias: Hei por bem, tendo ouvido a Seção do Conselho de Estado dos Negócios do Império, decretar o seguinte: Art. 1º As peças [...] serão previamente remetidas pelas diretorias dos mesmos Teatros ao Secretário do Conservatório Dramático Brasileiro.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> A criação do Conservatório está inserida em um despertar do espírito associativo que ocorreu no século XIX, “muito embora nem sempre tenham atingido seus objetivos, em razão da curta duração dessas manifestações” (PEREIRA, 2013, p. 19). Essas “agremiações fundadas a partir da chegada de D. João VI no Brasil e, especialmente, depois de 1822, fazendo coro com o seu tempo, passaram a ter uma forte preocupação com os destinos da nacionalidade brasileira, caracterizando-se pelo designio de tentar influir no cenário social e cultural do Brasil.” (Idem, pp. 19-20).

<sup>11</sup> Para saber mais sobre a atuação do Conservatório Dramático Brasileiro na segunda fase de funcionamento do órgão, ver SOUZA, S. C. M. “Um atentado à liberdade de pensamento: censura e teatro na segunda fase do Conservatório Dramático Brasileiro (1871-1897)”. In.: Tempo - Revista do Departamento de História da UFF, v. 23, p. 43-65, 2017. Disponível em < <https://www.scielo.br/pdf/tem/v23n1/1980-542X-tem-23-01-00043.pdf> > Último acesso em 26 de junho de 2020.

<sup>12</sup> *Preâmbulo e Art. 1º*. “Decreto nº 425, de 19 de Julho de 1845”. In.: Coleção das Leis do Império do Brasil, de 31/12/1845, vol. 001, col. 1, p. 79. Disponível em < <http://legis.senado.leg.br/norma/387569/publicacao/15771125> > Último acesso em 21 de maio de 2020.

A despeito da regulamentação, o órgão não tinha o poder de impedir a representação das obras. Na prática, a incumbência da censura teatral era dividida com a polícia<sup>13</sup>, que já a exercia desde 1829<sup>14</sup>. Esta, sim, impedia companhias de levarem algumas peças à cena e até interrompiam os espetáculos quando não assentiam com o que estava sendo exibido.

A presença de intelectuais ligados diretamente à atividade censória pode ser lida como uma tentativa de "especialização" do ofício e de substituição de uma censura meramente moral por uma que considerasse os aspectos específicos da linguagem artística e que pudesse contribuir para o melhoramento da arte e para o crescimento de novas "vocações literárias" (SILVA, 2006, pp. 11-12).

Por qual razão diferentes forças convergiam no propósito de policiar os teatros, seja com penas ou com bastões? Com a chegada da família real portuguesa ao Brasil, em março de 1808, e a elevação do Rio de Janeiro a sede do Império português, houve a estruturação “de um teatro que funcionaria como regulador dos comportamentos por meio da disseminação do conhecimento e de normas de conduta referentes à vida cortesã” (SCANDAROLLI, 2013, p. 65).

Nesse sentido, antes do Conservatório Dramático Brasileiro ser instituição ou associação, o teatro já era entendido como espaço de promoção da civilização ocidental e tinha como função educar e não apenas divertir a população.<sup>15</sup>

O que significava, para literatos, artistas e público, escrever para o teatro, estar no palco ou se acomodar numa plateia do século XIX? Seria o teatro tribuna, escola de costumes, oportunidade de ascensão social, chance de exibir joias e vestidos ou simples entretenimento? O teatro foi tudo isso ao mesmo tempo.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Decisão nº 123, de 21 de julho de 1829. In: Coleção das Decisões do Império do Brasil de 1829. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1877, p. 109.

<sup>14</sup> Algumas de nossas fontes mencionam as forças policiais. “É necessário fazer a lista das peças proibidas para se mandar à polícia”, afirmou o presidente do Conservatório, no parecer de “O Café à tarde”. Em outra ocasião, o mesmo escreveu: “à vista do parecer unânime dos censores, com o qual me conformo, declaro em nome do CDB, que o denominado melodrama ‘Os quatro gêmeos ou a Abadessa’ não pode subir à cena em nenhum dos teatros desta corte, o que se participará ao Senhor Desembargador Chefe de Polícia”.

<sup>15</sup> MALERBA, Jurandir. A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da independência (1808-1821). São Paulo: Cia das Letras, 2000.

<sup>16</sup> MARZANO, Andrea. “A magia dos palcos: o teatro no Rio de Janeiro no século XIX”. In: Vida Divertida: Histórias de Lazer no Rio de Janeiro (1830-1930). Organização: Andrea Marzano e Victor Andrade de Melo - Rio de Janeiro: Apicuri (2010), p. 97.

Se o teatro foi, efetivamente, tudo isso e, se “o teatro brasileiro carece ainda de estudos críticos de fôlego se comparado ao que ocorre na área de outros gêneros literários, como o romance” (WEBER, 2010, p. 13), as fontes do Conservatório Dramático Brasileiro podem continuar sendo exploradas pela historiografia e por estudiosos da literatura, da crítica literária brasileira e da tradução.<sup>17</sup> Por quê? Bem, esses documentos oferecem elementos acerca da cena teatral da Corte do então Império do Brasil - desde menções ao que era encenado<sup>18</sup> até as roupagens que as peças adquiriam, ou poderiam adquirir, com as intervenções e práticas da tradução e da direção, por exemplo.

Este drama pode subir à cena sem inconveniente = todavia a tradução é péssima e tão péssima que a folha 60 lê-se o seguinte = a fronte ardente e “bassanada” do Mouro = tradução de = *tête basunée* = este galicismo precisava palmatória = e a linda cena quando 4º Ato, de Julieta e Romeu foi transferida em uma das cenas de Otelo, e tudo por imperícia do tradutor.<sup>19</sup>

O A. que escondera modestamente o seu nome, habilmente se serviu do Romance - *The Lady of the Lake* - de Walter Scott, pondo em ação sobre a cena, e o tradutor com ele, que enriqueceu o original, em frente, soube verter com melodia, ardor, pureza o metro peregrino em luso metro. Um e outro são criadores dos nossos unânimes aplausos.<sup>20</sup>

Pode subir à cena sem ofensa da moral e bons costumes: sendo de lamentar que na execução lhe cortem cenas inteiras - mania essa dos nossos teatros que muitas vezes deixam as peças sem pés nem cabeça; mania que muito convinha corrigir.<sup>21</sup>

<sup>17</sup> Conquanto tenha ocorrido um amadurecimento dos estudos sobre o teatro no Brasil nos últimos anos - a obra em dois volumes "História do teatro brasileiro" (2012) é resultado desse processo - e que haja um crescente interesse pelo teatro entre os historiadores, nota-se que, em muitas obras, “não aparecem [...] ações e relações entre estes sujeitos históricos [referência aos ‘homens de letras do período’] e outros, que também estiveram envolvidos neste processo, a saber, atores, empresários e empresários e público e/ou “constituem relatos apoiados sobre a literatura dramática e não sobre as práticas de palco” (SOUZA, 2002, p. 28; MOSTAÇO, 2012, p. 2). Ou seja, há caminhos a serem percorridos partindo, especialmente, de abordagens da história social e da história cultural.

<sup>18</sup> “Sobre esta peça, por já ter tido a sanção do público, e ter sido representada mais de uma vez, na Augusta Presença de S.M.I. deve dispensar o meu humilde parecer”, disse Carlos Delamare, a respeito da comédia “*Le vicomte de létorièree*”. Em outro parecer, Luiz Honório Vieira Souto afirmou que “‘A câmara de minha mulher’ é uma peça tão conhecida entre nós que julgo inútil dizer coisa alguma acerca de seu enredo. É meu voto que se lhe conceda licença para ser representada”.

<sup>19</sup> *Parecer* de José Rufino a respeito da peça “Kean, ou Desordem e gênio”, para encenação no Teatro São Francisco. Rio de Janeiro, 1844. 2 doc. (3 p.). Original. Manuscrito e impresso. Número inscrito pelo Conservatório: 40. BNRJ, Manuscritos, I-08, 02, 007, pp. 2-3.

<sup>20</sup> *Parecer* de José Pereira Lopes Cardal a respeito da peça “A dama do lago”. Rio de Janeiro, 1844. 3 doc. (9 p.). Original. Manuscrito e impresso. Número inscrito pelo Conservatório: 34. In.: BNRJ, Manuscritos, I-08, 01, 048, p. 8.

<sup>21</sup> *Parecer* de José Rufino a respeito da peça “Os dois renegados”, para encenação no Teatro São Pedro de Alcântara. Rio de Janeiro, 1844. 7 doc. (8 p.). Original. Manuscrito e impresso. Número inscrito pelo Conservatório: 66. In.: BNRJ, Manuscritos, I-08, 02, 040, p. 3.



## 2. Rio de Janeiro, palco do Império escravista, monárquico e paternalista

Em “Censores de pincenê e gravata: dois momentos da crítica teatral no Brasil”, a partir de uma abordagem comparada entre censores do século XIX e do século XX, Sônia Salomão investiga as relações de censura com os campos intelectuais. Esse é o estudo mais extenso dedicado ao Conservatório e responsável pela transformação da entidade em objeto de estudo. Antes disso, como observado por José Galante de Souza (1960), poucas linhas haviam sido escritas sobre a instituição.

Feita a revisão bibliográfica, diz-se que o Conservatório “assumiu o papel de guardião da Igreja Católica, dos poderes políticos, da moral vigente e da língua portuguesa” (GARCIA, 2009, p. 3). As pesquisadoras Araújo (2018), Amorim (2013), Khéde (1981), Silva (2006), Simões (2017) e Souza (2002) reforçam o que foi observado por Machado de Assis. Segundo o escritor, também membro do órgão durante a segunda fase, a instituição atuou como um tribunal moral, deixando de zelar pelos bons preceitos da arte<sup>22</sup>.

Ao ser reconhecido como órgão oficial da censura do Império, o CDB passou a integrar um conjunto mais amplo de instituições ligadas à cultura, tais como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e a Academia de Belas Artes, os quais, centralizados na figura de Pedro II, buscavam colocar em prática um projeto mais amplo de definição de uma identidade nacional [...] O tempo mostraria, porém, que, ao aceitar essa incumbência, o CDB colocou-se diante daquele que foi um dos maiores impasses com que teve que lidar, isto é, o de ambicionar a censura estética, mas contemplar a censura moral e política (SOUZA, 2016, pp. 46-47).

Amparados em Mattos (1996), reconhecemos que o papel ambíguo do Conservatório Dramático Brasileiro - quer dizer, o intuito de pôr em prática uma política de controle moral e, concomitantemente, promover a cultura nacional - propiciou ou adequou-se ao modo como a consolidação da ordem imperial foi estabelecida. Sobre a denominada direção saquarema<sup>23</sup>, o historiador sustenta que seus componentes.

distinguiam-se, sobretudo, pelo exercício de direção intelectual e moral dos brasileiros, em particular daqueles que constituíam a boa sociedade e eram responsáveis pelo governo da casa, por meio da difusão dos valores, signos e

<sup>22</sup> ASSIS, Machado de. “Idéias sobre o teatro”. In.: Obra completa. Rio de Janeiro: J. Aguilar, v. 3, p. 795.

<sup>23</sup> Classe que esteve à frente do governo brasileiro, defensora do *ethos* senhorial-escravista e difusora de políticas e práticas que sustentaram o Estado imperial. Para saber mais, ver: Ilmar Rohloff Mattos, O tempo saquarema. In.: A formação do Estado Imperial. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

símbolos imperiais, servindo-se de instrumentos diversos. Uma difusão que punha também em destaque o papel dos letrados, porque, não obstante tudo o que singularizava a experiência imperial, nela também foi fundamental o papel de três grandes narrativas na construção do Estado e da nação: uma literatura, uma história e uma língua nacionais. (MATTOS, 2009, p. 40)

Voltando à censura, Robert Darnton (2016) afirma que a atividade censória tem sido estudada por autores pós-modernos como o conflito entre liberdade e repreensão ou como qualquer tipo de coerção. Na avaliação dele, esse entendimento decorre da banalização do conceito, o que resulta em um erro metodológico. Para o historiador, a censura não deve ser entendida como algo positivo ou negativo *a priori*, nem deve ser compreendida como sinônimo de proibição. Darnton argumenta que devemos utilizar um método que ele caracteriza como antropológico<sup>24</sup>, dando ênfase a postura dos censores e, nos termos do historiador, ao “processo constante de interpretação, comprometimento, cumplicidade e negociação”<sup>25</sup> que confere à censura diferentes sentidos e formas.

A definição de censura do “Dicionário da Língua Portuguesa: recopilado dos vocabulários impressos até agora”, de 1813, agrega ao argumento enunciado anteriormente. Segundo Moraes Silva (1813, p. 438), censura é o “ofício do censor”, também definida como “nota, reparo crítico, juízo que se faz pelo censor”, isto é, censurar era um exercício intelectual e moral, não necessariamente o mesmo que tolher a liberdade alheia.

À luz da crítica, da proposição e definição mencionadas, é inevitável concluir que, ao abordar o Conservatório Dramático Brasileiro, fala-se, de maneira pouco precisa, em uma censura moral - e moralmente condenável - empreendida por um pequeno grupo de pessoas<sup>26</sup>. Sem desmerecer trabalhos anteriores, questionamos: que palavras, gestos, trajes, ideias e ideais eram avaliados como uma ameaça aos projetos do Estado imperial? Quais ambiguidades ajudam a descrever como a censura teatral operava?

<sup>24</sup> Darnton foi fortemente influenciado por Clifford Geertz e pelo método denominado descrição densa, defendida pelo antropólogo estadunidense. A descrição densa “objetiva proporcionar a compreensão das estruturas significantes implicadas na ação social observada, que necessita primeiramente ser apreendida para depois ser apresentada” (TALAMONI, 2014, p. 54).

<sup>25</sup> DARNTON, Robert. “Conferência: Censores em ação – como os Estados influenciaram a literatura”. In.: Fronteiras do Pensamento, 2016, Porto Alegre. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=e6AMc9h95nA&t=65s> > Último acesso em 21 de maio de 2020.

<sup>26</sup> Khéde (1981), Souza (2002), Silva (2006) e Simões (2017) qualificam os censores como elite intelectual, elite dominante, elite letrada e homens de projeção. Para ser justa, Silva Cristina de Souza (2002, p. 132) foi além, afirmando que “pensando em termos de um perfil 'sociológico' deste grupo como um primeiro aspecto a abordar, poderíamos observar que estamos lidando com um conjunto de homens em sua maioria 'bem-nascidos' e 'bem educados', pertencentes a uma 'elite', muito mais no sentido político e intelectual do que no sentido restrito da riqueza econômica”.

Ao ler alguns pareceres, averiguamos que a censura não era tão categórica e os julgamentos não diziam respeito, exclusivamente, ao conteúdo das peças.<sup>27</sup> Portanto, algumas variáveis eram consideradas, tais como o teatro no qual a composição seria encenada, o dia do espetáculo e o perfil do público esperado.

A atrocidade do crime e a qualidade do criminoso não permitem que seja levada à cena perante um público cristão em tempos de Quaresma [...] Em nada ofende a moral, não trata de política e bem pode ser representada perante as Augustas Imperiais Pessoas. Quanto porém a hipótese precisa de ser ou não conveniente sua representação pela Quaresma, [...] sou que não está nos termos de poder subir à cena<sup>28</sup>

No seu longo parecer, André Lima não encontra em “A Moura” nada que comprometa a sua encenação, embora mencione um crime. Ainda assim, vota para que a peça não seja representada, concordando com o primeiro censor que se posicionou de maneira igualmente incoerente, considerando as diretrizes do Conservatório.

“Ela se acha nos rigorosos termos do Aviso de 10 de novembro”<sup>29</sup>, escreveu Thomás Serqueira, mas “as palavras divertimento e penitência são tão contraditórias como as ideias que exprimem”<sup>30</sup>. Isso significa que, para ambos, não bastaria levar à cena uma trama interessante e submissa às regras, mas fechar os teatros da Corte durante a quaresma, forçando a penitência ao público.<sup>31</sup>

Outra variante, a mais importante delas, trata-se do censor designado. Independentemente de, em tese, estarem alinhados a um projeto político e ideológico e seguirem um regulamento, os homens não são máquinas programadas e orientadas por *bits*<sup>32</sup>,

<sup>27</sup> O parecer que se segue, a título de exemplo, foi escolhidos e analisado em um exercício no qual refletimos sobre a relação de alguns membros do Conservatório Dramático Brasileiro com os tempos históricos, usando a categoria de Regime de Historicidade, definida por François Hartog (2013). Noções de passado, presente e futuro e a preferência dos pareceristas ora pela tradição, ora pela modernidade, constituem argumentos dos censores em opiniões favoráveis e contrárias à encenação das peças.

<sup>28</sup> *Parecer* de André Pereira Lima a respeito da peça “A moura”. Rio de Janeiro, 1844. 3 doc. (7 p.). Original. Manuscrito. Número inscrito pelo Conservatório: 13. In.: BNRJ, Manuscritos, I-08, 01, 002, p. 8.

<sup>29</sup> *Parecer* de Thomás José Pinto Serqueira a respeito da peça “A moura”. Ibid., p. 4.

<sup>30</sup> Ibid., p. 4.

<sup>31</sup> Segundo a Constituição de 1824, “a religião Católica Apostólica Romana continuará a ser a religião do Império. Todas as outras religiões serão permitidas com seu culto doméstico ou particular, em casas para isso destinadas, sem forma alguma exterior do templo”. Evidentemente, a penitência proposta estendia-se às pessoas nem cristãs e nem católicas que poderiam, por ventura, compor a plateia do espetáculo.

<sup>32</sup> Utilizada em computação, o *bit* é a sigla de *binary digit*, a menor unidade de dados existente até hoje, utilizada para armazenar e transmitir informações.

que executam comandos de maneira objetiva, mas pessoas munidas de paixões, interesses e contradições que, naturalmente, fazem leituras distintas do mesmo material.

“Conformo-me com este parecer e em sua conformidade vai licenciada”.<sup>33</sup> Essa foi a decisão do presidente do Conservatório Dramático Brasileiro em relação a comédia “A volta inesperada”. Diogo Bivar concordou com Thomas José Pinto Cerqueira, o segundo censor, que havia afirmado “sou de parecer de que se pode representar com as correções, que se acham no fim feitas pelo Senhor Sá Pontes”.<sup>34</sup> Antes de Bivar e Cerqueira, José Rufino Rodrigues Vasconcellos pronunciou-se da seguinte maneira:

“A volta inesperada” já foi censurada pela extinta comissão composta dos senhores Saturnino, Januário e senhor Pontes, o 1º nada lhe achou contra a moral e bons costumes, o segundo reprovou-a, e o 3º licenciou-a com os cortes marcados no fim da comédia. Respeitando tais capacidades, de modo algum posso concordar com o parecer do Sr. Saturnino e, apesar dos cortes que lhe fez o senhor Sá Pontes, inclino-me ao parecer do Sr. Januário.<sup>35</sup>

Ante o exposto, acreditamos que seguir refletindo sobre como a censura foi idealizada - em um momento no qual os limites das fronteiras, da nacionalidade e da cidadania brasileira<sup>36</sup> eram objetos de debate e disputa - descortina muitas questões, que podem continuar sendo investigadas pela historiografia. Marzano, também embasada na obra do Ilmar Mattos, sintetiza:

Entre as décadas de 1830 e 1860 ocorreu o longo processo de formação do Estado Imperial e de consolidação da classe senhorial, ao mesmo tempo em que se operava a recunhagem da moeda colonial, tendo a Inglaterra como nova metrópole. O Rio de Janeiro, capital do Império, figurava como palco privilegiado de todo esse movimento, expressando a lógica de uma ordem escravista, monárquica e paternalista, cujas elites dirigentes e intelectuais - ou parte delas - buscavam transformar em civilizada, em moldes europeus, ao mesmo tempo em que forjavam sua própria identidade (MARZANO, 2008, p. 32).

<sup>33</sup> *Despacho* da peça “A volta inesperada”, para encenação no Teatro São Francisco. Rio de Janeiro, 1844. Original. Manuscrito e impresso. Número inscrito pelo Conservatório: 50. In.: BNRJ, Manuscritos, I-08, 02, 017, p. 3.

<sup>34</sup> *Parecer* de Tomás José Pinto de Serqueira a respeito da peça “A volta inesperada”. Ibidem.

<sup>35</sup> *Parecer* de José Rufino a respeito da peça “A volta inesperada”. Ibid, pp. 1-2.

<sup>36</sup> No preâmbulo dos Artigos Orgânicos do Conservatório, os membros proclamam que “os cidadãos brasileiros abaixo assinados, desejando promover os estudos dramáticos e melhoramento da cena brasileira por modo que esta se torne a escola dos bons costumes e da língua, resolveram formar entre si uma associação debaixo com o título e denominação de - Conservatório Dramático”. É importante notar que a iniciativa respaldou-se na cidadania brasileira que, na época, demarcava um privilégio. Explico: a cidadania brasileira não era estendida às pessoas trazidas à força do continente africano para o Brasil na condição de escravos e escravas; aos nascidos em Portugal, sim.

A partir da abordagem inovadora conferida ao *corpus* documental do Conservatório Dramático Brasileiro<sup>37</sup> e com a elaboração e o suporte de uma base de dados, espera-se que a natureza lacunar, indiciária,<sup>38</sup> e as potencialidades históricas dessas fontes sejam melhor aproveitadas. Afinal, com a análise de dados, pretendemos explorar todos os pareceres do Conservatório existentes, e não pareceres selecionados. Além disso, acreditamos que a censura poderá ser investigada considerando diferentes aspectos e variáveis.

### 3. As fontes e a “demolição”

A matéria-prima de nosso trabalho constitui-se de registros de um acervo que conta com 2.534 conjuntos documentais e que integraliza mais de 7 mil páginas. Esses conjuntos foram arranjados no formato de processos.<sup>39</sup> Apesar de tratamentos anteriores com a documentação do CDB classificarem esses processos como dossiês<sup>40</sup>, insistiremos naquela classificação. Não se trata de mera teimosia, mas do reconhecimento de que a configuração dos conjuntos revela o protocolo seguido pelos membros da entidade e nos permite compreender as deliberações das comissões de censura. Logo, os papéis avulsos possuem sentido inteligível quando unidos aos seus respectivos processos.

A trajetória percorrida pela maior parte dos conjuntos, isto é, a composição padrão dos processos equivale a: a) *requerimento*: documento redigido por um membro do Conservatório com a solicitação formalizada da pessoa interessada na encenação de uma ou mais peças; b) *designação*: formulário com informações diversas das obras e com o nome do censor ou dos

---

<sup>37</sup> Mais informações sobre tratamentos anteriores dispensados ao acervo em questão, consultar LEMOS, V. P. “A coleção em movimento” In.: Os exames censórios do Conservatório Dramático Brasileiro: inventário analítico/organização e indexação, Valéria Pinto Lemos; inventário, Alexandra Almada de Oliveira, Gabriela de Chevalier, Quêzia Junia de Moraes Rocha – Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2014, pp. 13-16. Disponível em < [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_manuscritos/mss1415592/mss1415592.pdf](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss1415592/mss1415592.pdf) > Último acesso em 25 de maio de 2020.

<sup>38</sup> Carlo Ginzburg apresenta o paradigma indiciário como um método de investigação historiográfico no qual “pistas talvez infinitesimais permitem captar uma realidade mais profunda, de outra forma inatingível” (GINZBURG, 1989, p. 150). Em outras palavras, estudando as sutilezas das fontes, que estão menos sujeitas a interferências, podemos descobrir muito sobre o contexto de produção e o percurso delas.

<sup>39</sup> “Unidade documental em que se reúnem oficialmente documentos de natureza diversa, no decurso de uma ação administrativa ou jurídica, formando um conjunto materialmente indivisível.” (CAMARGO; BELLOTTO, 1996, p. 62).

<sup>40</sup> “Unidade documental em que se reúnem informalmente documentos de natureza diversa, para uma finalidade específica.” (CAMARGO; BELLOTTO, 1996, p. 32).

censores designados para realizar a sua avaliação; c) *parecer*: manuscrito com o exame censório; e d) *despacho*: decisão final.

Como o uso do plural sugere, em alguns casos, a peça passava pelas mãos de dois pareceristas para, então, ser devolvida ao requisitante com a deliberação do presidente do Conservatório.

Art. 3º Se o censor não puser dúvida a representação da peça, e o presidente se conformar com este voto, expedirá logo a licença. Se o presidente, porém, não se conformar ou entender que a matéria deve ser mais bem elucidada, mandará a peça a novo censor. Convindo este com o primeiro, o presidente é obrigado a licenciar a representação; mas não convindo, fica ao arbítrio do presidente dar, ou negar a licença. Art. 4º Quando o primeiro censor negar a representação, ou propuser alguma, ou algumas dúvidas, emendas, ou supressões, irá a peça a segundo censor; e neste caso se os dois censores forem de uma só opinião, o presidente negará a licença. Se a opinião do segundo censor não se conformar com a do primeiro, fica a arbítrio do presidente encostar-se a uma, ou a outra opinião, e assim conceder, ou negar a licença.<sup>41</sup>

Com o desenrolar do tempo cronológico, os documentos apresentaram mudanças convenientes à normatização do Conservatório e à burocratização da censura teatral. Entretanto, a instituição operou seguindo a mesma dinâmica, não havendo nenhuma alteração extraordinária na trajetória descrita anteriormente.

A estabilidade procedimental garantia alguma ordem à operação censória. Como vimos, o *modus operandi* do órgão pressupunha que os censores poderiam emitir opiniões distintas a respeito do mesmo texto e, portanto, era necessário estabelecer um procedimento suficientemente rígido capaz de operar com divergências.

Antes mesmo de entender a tipologia documental<sup>42</sup> das fontes e o protocolo adotado pelos criadores dos documentos apreciados, constatamos o valor admirável do acervo pela abundância de informações. Considerando que, eventualmente, os acervos censórios são objetos de estudo, em virtude de a censura prévia ser exercida em segredo e o sigilo ser

<sup>41</sup> Art. 3º e Art. 4º. Decreto Nº 425 – de 19 de Julho de 1845. In.: Coleção das Leis do Império do Brasil.

<sup>42</sup> Reconhecemos a importância do curso de Prática de Pesquisa em História, proposto pela professora Maria Filomena Coelho. Nele, assimilamos a dimensão da tipologia documental para a pesquisa no nosso campo, bem como estudamos a tipologia documental dos processos do Conservatório Dramático Brasileiro, o que refinou a análise dos exames censórios.

mantido ou dos arquivos serem destruídos, os adjetivos atribuídos às fontes do Conservatório Dramático Brasileiro não são exagerados.

Ainda que a maioria dos processos de censura não possuam todos os dados citados na sequência, nos registros do Conservatório, junto ao título das peças, podemos encontrar a autoria e o país de origem delas, a classificação dos gêneros dramáticos<sup>43</sup>, o nome dos tradutores, resumos das composições e o voto dos censores.

Não sendo o parecer deveras curto e objetivo<sup>44</sup>, há o juízo<sup>45</sup> dos membros das comissões de censura em relação às palavras empregadas e ao enredo, à tradução, à direção, aos atores e as atrizes. Por vezes e, com sorte, encontramos algo a mais. Vejamos o exemplo da carta escrita pelo próprio autor de “Fernando e Leonor, ou A Favorita”, inclusa no processo de censura. Nela, Luiz Antônio Burgain versa sobre o parecer daquele que censurou o seu trabalho. O tom de Burgain é amigável, mas as cinco páginas do manuscrito revelam a frustração do dramaturgo francês com o rigor do sujeito que avaliou a peça.

Em primeiro lugar, devo agradecê-los pela grande indulgência com a qual vocês sempre trataram as minhas produções e aproveitarei a oportunidade para agradecer também ao censor do meu último trabalho, Fernando e Leonor, pela bondade que reina em toda a sua crítica. Agora, permita-me fazer algumas observações acerca do assunto de parcialidade que trata da obra de outrem. Meu censor, aparentemente, não aprova a escolha do assunto. Lançando os olhos sobre o título, o censor deve ter visto que eu não escolhi o tema, mas que o mesmo foi, positivamente, imposto a mim. [...] Não podemos culpar o autor pela escolha do assunto dele. [...] Embora [...] o drama que contém uma lição continue sendo muito preferível àquele que não faz nada além de entreter<sup>46</sup>, essa determinação<sup>47</sup> não é uma condição *sine qua non*. (grifo do autor, tradução nossa)<sup>48</sup>

<sup>43</sup> “Drama” era utilizado como termo genérico, logo, os membros do Conservatório faziam mais de uma classificação. Os dramas podiam também ser tragédias, comédias, dramas satíricos, tragicomédias, sátiras, farsas, comédias de costumes, melodramas, *vaudevilles*, entre outros.

<sup>44</sup> “Julgo que a comédia pode ser representada”, esse foi o voto de Luiz Carlos Martins Penna a respeito da encenação de “*La tante basu*”. Sobre a peça “Chiquinha Presa”, bastou afirmar que o drama “foi licenciado em outro exemplar em junho de 1856”.

<sup>45</sup> “Juízo” é a palavra que aparece com maior frequência na documentação. Todavia, os membros do Conservatório também adotavam o termo opinião. Segundo dicionário de época, o juízo é “o ato do entendimento, pelo qual percebemos, que tal ou tal atributo, ou predicado existe em algum sujeito” (SILVA, Antônio de Moraes. *Diccionario da lingua portuguesa* (1789), volume 1, p. 746).

<sup>46</sup> A tradução literal do francês para o português é “interessar”.

<sup>47</sup> A tradução literal do francês para o português é “lição”.

<sup>48</sup> Carta de Luiz Burgain para Diogo Bivar sobre a peça “Fernando e Leonor, ou A favorita”. Rio de Janeiro, 1855. Original. Manuscrito e impresso. Número inscrito pelo Conservatório: 3. In.: BNRJ, Manuscritos, I-08, 11, 059, pp. 3-4.

Recapitulando, malgrado o volume de elementos presentes nos processos, cada um deles nos permite tirar poucas conclusões acerca do sentido da censura, ou sobre qualquer outra coisa. Logo, o desafio levantado por esses papéis antigos, os quais, a bem da verdade, já haviam assumido um novo aspecto - de papel físico para digitalização -, foi: como aproveitar ao máximo o *corpus* documental do Conservatório?

Se cada processo possui dados acerca de uma obra em específico ou de um conjunto de peças que foram julgadas conjuntamente, como explorar os documentos do Conservatório Dramático Brasileiro qualitativa e quantitativamente? A resposta é intuitiva. Transformar os conjuntos em fichas, recursos de longa data dos historiadores e historiadoras, facilitará o manejo do arquivo.

Questionar-se por que não desfrutar da informática para alcançar o mesmo objetivo é que talvez não seja intuitivo para muitas pessoas, embora o primeiro trabalho de Humanidades com computação remonte ao ano de 1949<sup>49</sup> e que “se multiplicaram experimentações no domínio do digital em Ciências Humanas e Sociais nos últimos cinquenta anos; que emergiram, mais recentemente, centros das *digital humanities*”<sup>50</sup>.

Papel, digitalização, conjunto de dados. Unindo-se aos que não somente trabalham com computadores, mas produzem conhecimento histórico em formato digital, tendo como base a formulação de Le Goff (1996)<sup>51</sup> e orientados pelo trabalho de Tiago Luís Gil (2015), decidimos criar um banco de dados relacional, modelo este que implementa estruturas de dados organizadas em relações entre tabelas.

A criação de base de dados tem como pressuposto a possibilidade de tomar um papel velho, que a pesquisa transformará em fonte, de modo a produzir

---

<sup>49</sup> “Ao contrário de muitas outras experiências interdisciplinares, o uso da computação nas Humanidades tem um começo muito bem conhecido. Em 1949, o padre Roberto Busa, um jesuíta italiano, iniciou o que até hoje é um desafio monumental: fazer um índice de todas as palavras das obras de São Tomás de Aquino [...], totalizando cerca de 11 milhões de palavras em latim medieval. O padre Busa imaginou que uma máquina poderia ajudá-lo e, tendo ouvido falar em computadores, foi visitar Thomas J. Watson, na IBM, localizada nos Estados Unidos, à procura de suporte (Busa, 1980). Alguma assistência foi prestada e Busa deu início a sua empreitada (HOCKEY, 2004, p. 4, tradução nossa). O *Index Thomisticus*, de Roberto Busa está disponível em < <http://www.corpusthomicum.org/it/index.age> > Último acesso em 27 de maio de 2020.

<sup>50</sup> DACOS, Marin et al. *Manifesto das Humanidades Digitais*. THATcamp 2012. Tradução de Hervé Théry. Disponível em < <https://humanidadesdigitais.org/manifesto-das-humanidades-digitais/> > Último acesso em 3 de junho de 2020.

<sup>51</sup> “O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. [...]. É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos” (LE GOFF, 2003, pp. 537-538).



um “desmonte”. Em outras palavras, vamos tomar um documento e desfazê-lo em pedacinhos. Mas esse procedimento só terá sentido se os pedacinhos forem reorganizáveis depois, se pudermos apresentar diferentes problemas para transformar aquele conjunto de pedacinhos em uma narrativa clara. (GIL, 2015, p. 22)

A vantagem dessa abordagem é, justamente, poder cruzar esses pedacinhos, as informações que aparecem nos exames censórios do Conservatório. Ao fazê-lo, será possível responder quantas peças foram censuradas, quais, por qual motivo, por quem, entre outras perguntas.

Com a leitura cuidadosa de 60 processos de censura, selecionados aleatoriamente, traçamos uma base de dados com quatro tabelas e 18 campos e, então, começamos a desmontar os processos. Para tanto, utilizamos o *software* Filemaker<sup>52</sup> e planilhas da Microsoft Excel.

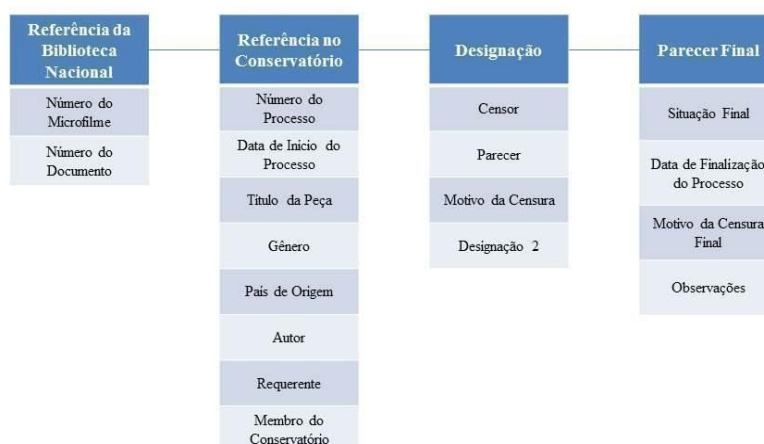


Figura 1 - Esquematização das tabelas e campos do 1º modelo de ficha.

Dado que a forma do documento sofreu alterações e que a nossa leitura e a nossa compreensão das fontes também mudaram, o modelo inaugural de ficha padrão do banco de dados foi reformulado mais de uma vez.

<sup>52</sup> Desenvolvida pela FileMaker, Inc, empresa subsidiária da Apple, o FileMaker Pro é uma multiplataforma de base de dados relacionais. Outros projetos de pesquisa do Laboratório de História Social (LHS), da Universidade de Brasília (UnB), já utilizavam esse sistema, que não exige conhecimentos avançados de Computação. Por isso, desenvolvemos o nosso de banco de dados com ele.

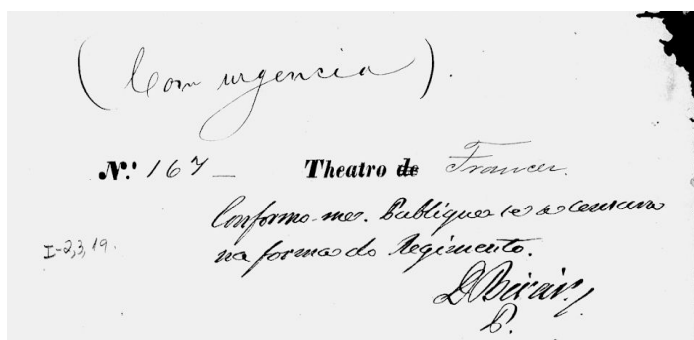


Figura 2 - Parte do processo da peça “L’école des ouvriers”.

Considerando a leitura do documento referente à “L’école des ouvriers”<sup>53</sup>, por exemplo, em quais campos deveríamos indicar que o requerente solicitou uma decisão célere e que o despachante, por sua vez, determinou que o parecer final do Conservatório fosse publicado?

Percebe-se que exercícios como o proposto não só exigem a compreensão dos mecanismos de uma base de dados, mas requerem tempo e revisões para que o objetivo inicial seja alcançado e para que a ferramenta de pesquisa não se torne obsoleta.

#### 4. Planejar é preciso!

“Como em tantas atividades similares em humanidades digitais, o ato de criação é, muitas vezes, tão vital para o sentido experimental do esforço acadêmico quanto para o uso do produto final” (RAMSAY, 2004, p. 178, tradução nossa). Antecipando uma de nossas conclusões, esse é o grande aprendizado do empenho em desenvolver uma ferramenta de pesquisa computacional com manuscritos do século XIX.

À vista disso, assegurando a importância de refletir sobre os desdobramentos metodológicos do processo de criação de um banco de dados com as fontes do Conservatório Dramático Brasileiro, em seguida, trataremos das questões mais custosas com as quais tivemos que lidar até o momento.

<sup>53</sup> Exame censório da peça “L’école des ouvriers”, para encenação no Teatro Francês. Rio de Janeiro, 1845. 4 p. Original. Manuscrito e impresso. Número inscrito pelo Conservatório: 167. In.: BNRJ, Manuscritos, I-08, 02, 073.

#### 4.1. Observações ou Informações?

Em retrospecto, constatamos que o primeiro modelo de ficha de preenchimento estava voltado para um problema específico, o que significa dizer que elaboramos uma base analítica, em vez de uma base empírica, que melhor atenderia ao nosso objetivo inicial.

Posso dizer que existem dois tipos de bases, as “analíticas” (orientadas pelo método, como preferem alguns autores), voltadas para um problema de pesquisa, e as “empíricas” (orientadas pela fonte) que procuram dar conta de um corpus documental, como uma base de registros paroquiais, de batismos, por exemplo (GIL, 2015, pp. 11-12).

Diante da oportunidade e da necessidade de relembrar e reavaliar as nossas intenções, estabelecemos como finalidade o que está aqui posto: a) estudar como a censura operava e b) construir uma ferramenta de pesquisa com o material que temos em mãos, uma vez que, para nós, seria lamentável dispensar tanto empenho para criar uma base que se tornaria obsoleta logo após responder à questão que mais nos instiga.

Além disso, ao revisitar nossas referências bibliográficas, identificamos uma discrepância entre a premissa introdutória e algumas de nossas decisões. Quer dizer, se a descrição densa pode nos ajudar a compreender o sentido da intervenção censória, não é coerente desdenhar nenhuma informação que caracteriza as obras, os censores e as suas deliberações.

Apegados ao caminho que os processos supostamente deveriam percorrer, não sabíamos ao certo o que fazer com aqueles que eram formatados de outra maneira, especialmente os que foram produzidos nos primeiros anos de atuação do Conservatório, quando ainda não havia um formulário estabelecido. Ao nos depararmos, por exemplo, com os processos da tragédia “Romeu e Julio”, “cujo tradutor é o Senhor Francisco Jozé de Souza Silva, pode-se representar sendo digno de louvor o tradutor”<sup>54</sup>, e Genoveva de Brabante<sup>55</sup>, de autoria de Anicet Bourgeois e Valory, não tínhamos campos para incluir o tradutor nem para

---

<sup>54</sup> *Exame censório* da peça Romeu e Julieta. Rio de Janeiro, 1844. 4 doc. (3 p.). Original. Manuscrito e impresso. Número inscrito pelo Conservatório: 12. BNRJ, Manuscritos, I-08, 01, 073.

<sup>55</sup> *Exame censório* da peça Genoveva de Brabante. Rio de Janeiro, 1844. 1 doc. (3 p.). Original. Manuscrito. Número inscrito pelo Conservatório: 12. BNRJ, Manuscritos, I-08, 01, 003.

registrar o elogio do censor à tradução, assim como o campo *Autor* não permitia a inclusão do nome de duas pessoas.

Em outras palavras, faltavam campos para informações que surgiam e, a certa altura, o famigerado campo de *Observações* possuía dados em excesso, já que, para não perder informações inesperadas, estávamos incluindo-as nesse espaço.<sup>56</sup> Então, repensamos as tabelas e criamos campos para atender à complexidade das fontes do Conservatório. Na maioria deles, também incorporamos a possibilidade de acrescentar mais de uma resposta ao mesmo campo, o que nos permitiu atribuir autoria da mesma peça a dois autores, resolvendo um dos problemas citados.

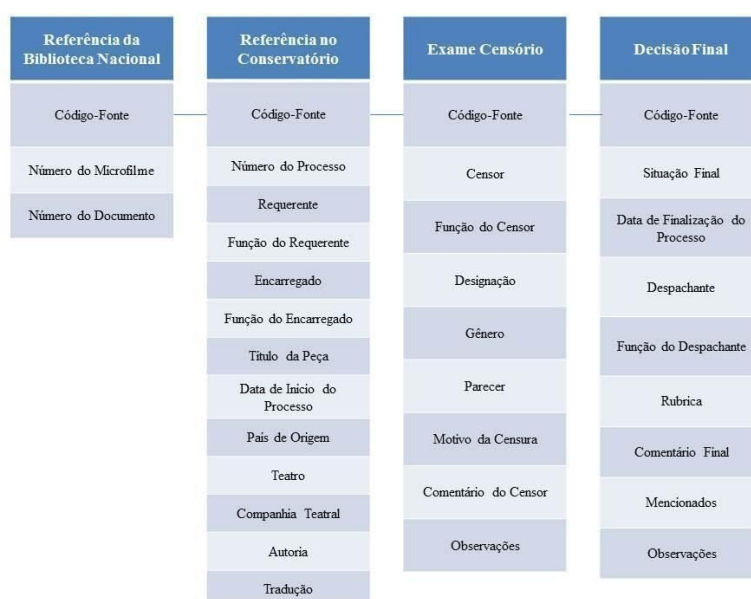


Figura 3 - Esquematisação das tabelas e campos do último modelo de ficha.

Dentre as modificações realizadas e que foram mantidas no atual modelo de ficha do nosso banco de dados, está o aprimoramento do *Código-Fonte*<sup>57</sup>. Ele é formado pela numeração do Microfilme (com um ou dois dígitos, sem zeros à esquerda), do Documento (com três dígitos e zeros à esquerda, se necessário) e do Processo (idêntico à fonte). Quando

<sup>56</sup> A rigor, nenhum manual para a elaboração de bancos de dados tem a capacidade de satisfazer às especificidades de toda e a qualquer fonte histórica. Mesmo sabendo dos inconvenientes de ter o campo de *Observações* com dados diversos, não poderíamos antecipar todas as categorias que seriam necessárias e nem desprezar várias informações.

<sup>57</sup> O código-fonte estabelece a comunicação entre todas as tabelas que compõem o banco de dados. Nesse sentido, trata-se de uma informação crucial.

no mesmo processo há duas ou mais peças teatrais, incluímos letras minúsculas do alfabeto romano.

Logo, M2D134P19d é o código da quarta obra que consta no processo de número 19 do Conservatório. A mesma fonte foi classificada como documento de número 134 pela Biblioteca Nacional e está no microfilme de número dois da cópia do conjunto documental que se encontra na Biblioteca Central da Universidade de Brasília.

O campo *Membro do Conservatório* foi transformado em *Encarregado*, pelo simples fato de que os sujeitos que assumiam o papel de requerentes, censores ou despachantes também serem ou poderem ser membros do Conservatório. *Despachante*, aliás, foi outro campo criado posteriormente. Este era o responsável pela decisão final das comissões de censura e, na maioria das vezes, tratava-se do presidente do órgão. Já o encarregado era o responsável pela troca de correspondências entre requerentes, censores e o despachante. Adicionamos *Teatro* e *Companhia Teatral* na ficha já que essas informações podem ser indicadas de maneira precisa em vez de serem incluídas no campo *Requerente*.

Remeto a V.S.<sup>a</sup> para que se digne submeter à censura do Conservatório Dramático Brasileiro o drama em 5 atos - O proscrito - rogando a VS brevidade do desembaraço. Deus Guarde a V.S.<sup>a</sup> Teatro de São Pedro de Alcântara em 16 de Julho de 1844.

Ilustríssimo Senhor 1º Secretário do Conservatório Dramático Brasileiro.

J. A. T. Romeiro

Inspetor<sup>58</sup>

Agregamos ao último modelo de ficha campos visando incorporar as funções dos requerentes, censores e também do despachante. Desse modo, podemos informar, por exemplo, que a peça “O proscrito” foi enviada ao encarregado, então 1º Secretário da associação, por J. A. T. Romeiro, inspetor do Teatro de São Pedro à época.

Na tabela identificada como “Exame Censório”, definimos os campos *Motivo da Censura* e *Comentário do Censor*. Preenchemos o primeiro campo com a opinião dos membros do Conservatório em relação às composições censuradas e o segundo quando, mesmo não proibindo a representação, o censor fez breve comentário sobre a peça.

---

<sup>58</sup> *Requerimento* da peça “O proscrito”, remetido por José Antônio Thomaz Romeiro. Rio de Janeiro, 1844. Original. Manuscrito e impresso. Número inscrito pelo Conservatório: 52. In.: BNRJ, Manuscritos, I-08 , 01, 069, p. 1.

Tenho a honra de enviar a V.S.<sup>a</sup> o Melodrama - Marujo virtuoso - Por mais de uma razão entendo que esta peça não está nas circunstâncias de ser levada à cena. Digna [ilegível]<sup>59</sup> V.S.<sup>a</sup> levar este meu juízo [ilegível] Ilustríssimo Sr. Presidente.

Um [ilegível] de maldades sem contraste nenhum, que as possa fazer passar, descritas em péssima linguagem: tal é a peça que se deveria censurar. Quando não fora isto o objeto da peça me não parece admissível nas circunstâncias do País. Por isso, reprov<sup>60</sup>.

À vista do que dispõe o Artigo 4º do Regimento para a censura dos Teatros da Corte, e dos pareceres conformes da Censura, nego a licença requerida para a representação do presente Drama.<sup>61</sup>

“O marujo virtuoso, ou os horrores da escravatura” foi censurada pelos dois pareceristas. Os votos deles acham-se no campo *Motivo da Censura* do banco de dados. Já a ponderação de Emílio Adet sobre “*Charles VII chez ses grands vassaux personages*” está em *Comentário do Censor*.

Se a considerarmos pelo lado do interesse e do merecimento, talvez não seja a melhor composição do autor; entretanto é uma obra moral, uma obra d'arte e de consciência. [...] Carlos VII é uma dessas composições sobre que muito haveria que dizer, muitas ideias a desenvolver, porém já [ilegível] dos limites que me prescrevem os estatutos; direi pois que, quanto à moralidade, nada há que possa ofender as pessoas mais severas e os ouvidos mais castos. A paixão de Yaqoub é poderosa, porém nobre. Enfim, é uma obra de arte que se deve animar para levar à cena, antes que todos estes dramas nojentos sobre todos os suspeitos que infestam os teatros da Capital do Brasil.<sup>62</sup>

Pode-se notar que, ao invés de acabar com o campo *Observações*, criamos outro campo igual, em outra tabela. Não entendemos os dois campos como parte do produto final, a ideia é que esses espaços nos sirvam para tomar notas sobre pareceres e decisões curiosas. Ainda, é interessante continuar sinalizando pontos de divergência da tipologia e do conteúdo dos nossos documentos.

<sup>59</sup> *Exame censório* da peça O marujo virtuoso. Rio de Janeiro, 1844. 3 doc. (4 p.). Original. Manuscrito e impresso. Número inscrito pelo Conservatório: 22, p. 2. In.: BNRJ, Manuscritos, I-08,02,022A, p. 2.

<sup>60</sup> Idem, p. 3.

<sup>61</sup> Idem, p. 4.

<sup>62</sup> *Parecer* de Emílio Adet a respeito da peça “*Charles VII chez ses grands vassaux personages*”. Rio de Janeiro, 1844. 1 doc. (3 p.). Original. Manuscrito. Número inscrito pelo Conservatório: 12. In.: BNRJ, Manuscritos, I-08, 01, 003, pp. 2-4.

Vale ressaltar que, antes de se tornar um fardo, as observações são úteis para refletirmos sobre as fontes e sobre o trabalho que estamos realizando com elas. Nesse ponto, retomamos a carta de Luiz Antônio Burgain, presente no processo de “Fernando e Leonor, ou A Favorita”. Não convém criar uma tabela para as “cartas enviadas por autores contestando a decisão do Conservatório” se manuscritos desse tipo não compõem parcela considerável dos processos em estudo. De qualquer maneira, é importante aludir à correspondência.

Na tomada de decisões, colocamo-nos defronte com nossos interesses, dificuldades e posicionamentos teóricos. Para citar alguns exemplos, *Autor* tornou-se *Autoria* e, ao contrário de tradutor, há, agora, o campo *Tradução*, a fim de estabelecer a neutralidade de gênero. Não fizemos o mesmo quanto a outros campos para demarcar o que já é conhecido pela bibliografia – todos os membros do Conservatório Dramático Brasileiro eram homens.

Em relação ao espaço de preenchimento automático, denominado *Mencionados*<sup>63</sup>, tivemos que decidir se seria pertinente incluir nele os registros dos campos *Teatro* e *Companhia Teatral*. O Teatro de São Francisco e a Companhia Francesa são sujeitos históricos, afinal? Ponderando sobre a diversificação dos sujeitos históricos<sup>64</sup>, decidimos que sim. Porém, outras pessoas poderiam dizer o contrário, o que implicaria em uma configuração diferente do campo e, conseqüentemente, a ferramenta nos apresentaria dados distintos, apenas com nomes de pessoas mencionadas no conjunto documental.

#### 4.2. Theatros ou teatros?

Nada há no drama que ofende a moral pública, e, a ser só esse o desiderato da censura dos teatros, bem poderia o drama ser levado à cena. Diversos porém se me apresentam os deveres da censura dos teatros: é mister banir inteiramente deles os papéis em que a linguagem, sobre não ser portuguesa, e vir içada de galicismos, apresenta imperdoáveis erros de gramática, e impropriedade nas alocações. Convém que o autor de uma composição qualquer para o teatro, não se dê somente ao trabalho de organizar cenas em que só a ação interesse; deve estudar os costumes para os dar próprios aos personagens de sua composição, e sobretudo deve distribuir, à propósito; pelos caracteres, uma linguagem própria da situação, e, o que é mais, daquele que aparece falando-a. Quanto à mim, o drama - Helena -, põe seu espectador até às lágrimas, mas a linguagem, em que está escrito, fará

<sup>63</sup> Agradecemos à colega Amanda do Couto que sugeriu a inclusão desse campo e que tanto nos auxiliou no aperfeiçoamento do banco de dados em construção.

<sup>64</sup> O trabalho de Silvia Cristina Martins de Souza, que é uma referência importante para nós, é expressão desse movimento. Como o título “As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)” sugere, a historiadora tratou de questões distintas ao escrever uma história do Teatro Ginásio.

aparecer o riso quando o ator esperar pelo pranto. Uma breve correção neste sentido, correção que se estendesse mesmo até o ponto de mudar alguma das falas, substituindo-as por discursos mais enérgicos, ou suaves à proporção da situação moral dos personagens, e em que a gramática não fosse atropelada, faria o Drama - Helena - digno de um teatro que está submetido à censura do Conservatório Dramático. É este o meu pensar, que bem pode não ser acertado; mas que, tal qual vai escrito, o foi por cumprir o preceito que me foi imposto.<sup>65</sup>

Quanto à parte moral, nada julgo repreensível - mas a linguagem não parece legítima: além de galicismos grosseiros, em locuções impróprias do gênio da língua portuguesa; é uma tradução intolerável.<sup>66</sup>

A sugestão de modificar os diálogos e a observância da gramática portuguesa por parte dos censores, visando à reprodução de falas que correspondessem à condição moral das personagens e à representação das peças na língua tida como legítima, mostra como era interessante para os membros do Conservatório banir dos palcos da Corte obras nas quais a linguagem não fosse considerada autêntica e virtuosa.

De fato, algumas peças chegaram a ser censuradas pelo emprego inadequado da língua portuguesa e pelo excesso de galicismos. Acreditamos que analisando as correções propostas aos dramas que, nos termos das comissões de censura, “pecaram contra a castidade da língua”, poderemos explorar a relação entre a língua e a tentativa de forjar uma nacionalidade brasileira. Por isso, mudamos a estratégia de preenchimento do banco, deixando de atualizar a escrita das palavras.

Inicialmente, as informações foram incluídas nos campos de preenchimento atendendo a grafia do português contemporâneo formal, pois acreditávamos que, para as buscas serem realizadas com sucesso, as fichas deveriam conter os termos “ofende”, “teatros” e “cena” e não “offende”, “theatros” e “scena”, para citar exemplos. A própria equipe da Divisão de Manuscritos da Fundação Biblioteca Nacional, incumbida da organização do acervo do Conservatório Dramático, modificou e padronizou alguns vocábulos<sup>67</sup>.

<sup>65</sup> *Parecer* de João Carneiro do Amaral a respeito da peça da peça Helena Riswick, ou A abadia de Amersfoort. Rio de Janeiro, 1844. 3 doc. (4 p.). Original. Manuscrito e impresso. Número inscrito pelo Conservatório: 55. BNRJ, Manuscritos, I-08, 01, 085, pp. 2-3.

<sup>66</sup> *Parecer* de Antônio Francisco Dutra e Mello a respeito da peça Carlos e Carolina, ou O triunfo da natureza. Rio de Janeiro, 1844. 4 doc. (10 p.). Original. Manuscrito e impresso. Número inscrito pelo Conservatório: 25. BNRJ, Manuscritos, I-08, 02, 024, p. 9.

<sup>67</sup> “A padronização desses termos levou em conta a natureza dos documentos que compõem a coleção, a variedade de autores presentes em cada dossiê, a inobservância dos padrões de grafia (comum à época em que o material foi produzido, inclusive a variação de assinaturas), e a existência de grande quantidade de títulos de



A percepção de que a nossa operação de padronização foi realizada de maneira pouco criteriosa e que ao fazer transcrições *ipsis litteris* não iríamos perder nenhuma informação dos documentos originais também justificam o fato de preenchermos as fichas com os termos “offende”, “theatros” e “scena”. Por último, manterem-se fidedignos às fontes históricas possibilita a estudiosos e a leigos que se aproximem do arquivo, ao invés de simplesmente acessarem dados.

O sabor do arquivo passa por esse gesto artesão, lento e pouco rentável, em que se copiam textos, pedaço por pedaço, sem transformar sua forma, sua ortografia, ou mesmo sua pontuação. Sem pensar muito nisso. E pensando o tempo todo. Como se a mão, ao fazê-lo, permitisse ao espírito ser simultaneamente cúmplice e estranho ao tempo e a essas mulheres e homens que vão se revelando. Como se a mão, ao reproduzir à sua maneira o formato de sílabas e de palavras de outrora, conservando a sintaxe daquele século, penetrasse no tempo com mais audácia do que por meio de notas refletidas, e que a inteligência teria selecionado previamente o que lhe parecesse indispensável, deixando de lado o excedente do arquivo (FARGE, 2017, p. 23).

## 5. Considerações Finais

Descobrir como codificar informações, de tal maneira que seja possível exibir o conteúdo e realizar análises automatizadas de fontes históricas, não é tarefa fácil. É preciso ter alguma noção de como as máquinas “pensam” e, então, fazer com que elas “entendam” os nossos comandos. Aqui, “pensar” e “entender” aparecem entre aspas, já que máquinas não pensam e não compartilham da nossa capacidade de compreensão. Ainda não, pelo menos.

Essas afirmações triviais nos advertem do fato de que computadores não respondem a questões e a ordens para as quais eles não foram programados para atender, o que nos leva a um ponto chave: se, com linhas de código, programas nos apresentam o que foi inserido neles precedentemente por seres humanos, devemos estar conscientes de que a depender dos pressupostos teóricos desses sujeitos, o banco de dados irá dispor as informações de determinada maneira.<sup>68</sup>

---

peças em outros idiomas. [...] Nas novas fichas, essas informações receberam os formatos mais aceitos e referidos, independentemente do formato exato no qual elas se encontram nos documentos. A preconizada literalidade das descrições foi respeitada até o ponto em que passava a interferir no reconhecimento da informação.” (LE MOS, 2014, p. 16).

<sup>68</sup> “Noutros termos: não se trata de encomendar um banco de dados, uma plataforma, um desenho de visualização a um “especialista em computação” – trata-se, efetivamente, de conceber classificações, indicadores e formas de

Dito isso, atribuímos o problema do excesso de informações no campo *Observações* não somente ao fato das fontes do Conservatório possuírem informações diversas e, conseqüentemente, serem documentos difíceis para se examinar, mas também em razão de não pensarmos de maneira tão clara e objetiva quanto o processo de criação do banco de dados exige.

Outrossim, o primeiro modelo de ficha padrão evidenciou que estávamos tentando responder determinadas questões<sup>69</sup>. Embora isso não seja, em tese, um problema, considerando a posição teórica adotada e o objetivo de elaborar uma ferramenta de pesquisa a ser divulgada, tivemos que fazer alterações na ficha.

Finalmente, concluímos que o ideal é “atomizar”, reduzir os documentos ao maior número de fragmentos possível. Desse modo, poderemos responder a mais perguntas ou, ao menos, considerar um número maior de variáveis em nossas análises.

Embora o Filemaker seja um *software* acessível, por vezes utilizamos planilhas da Microsoft Excel, pois além delas atenderem ao nosso propósito, ainda não sabíamos como contornar alguns problemas técnicos que surgiram com o uso do Filemaker, ao longo da criação do banco de dados. Com isso, queremos lembrar que disposição para lidar com complicações diversas e interesse em descobrir novas possibilidades da informática são atributos vantajosos para quem se propõe a realizar exercícios como o nosso.

Indubitavelmente, reconhecemos que os instrumentos computacionais abrem novas perspectivas para a pesquisa em História. Contudo, antes do potencial da tecnologia que temos ao nosso alcance, ressaltamos a riqueza das fontes do Conservatório Dramático Brasileiro para pensar diversas questões, riqueza essa que esperamos ter notabilizado.

Do mesmo modo, salientamos a pertinência social e científica de continuar refletindo sobre a censura e sobre alguns conceitos que a justificam - a moral, os bons costumes, a decência pública -, já que eles surgem como autoexplicativos e permanecem sendo pouco questionados. Quanto menos entendermos do que esses conceitos se tratam, menos

---

leitura em conjunto com os profissionais da área da computação. Nem os pesquisadores treinados nas ciências computacionais nem os pesquisadores treinados nas humanidades podem, neste tipo de iniciativa, permanecer limitados a suas áreas de especialidade: esses projetos demandam a plena intercompreensão entre esses pesquisadores, todos eles, neste movimento, tornando-se sujeitos da tecnologia – no caso dos humanistas, aprendendo, efetivamente, a “pensar como seus computadores”. In.: *Apresentação* do Grupo de pesquisas de Humanidades Digitais, da Universidade de São Paulo. Disponível em < <https://humanidadesdigitais.org/o-que-sao-humanidades-digitais/> > Último acesso em 20 de maio de 2020.

<sup>69</sup> O que foi censurado? Quando? Por qual motivo e por quem? Em breve, esperamos poder responder essas e outras questões com as informações que os documentos do Conservatório nos fornecem.

conseguiremos compreender e questionar as ações do Estado ou da Igreja que os utilizam como fundamento para alcançar os seus objetivos.

Por último e não menos importante, chegaremos ao final deste texto conscientes de que quanto maior e melhor o planejamento mais fecundas as bases de dados serão. No nosso caso, o planejamento foi determinado, sobretudo, pelas fontes e pela sua abundância de informações. Decidimos permanecer nos atendo a esses fragmentos do século XIX, porque eles nos dizem muito pouco e, paradoxalmente, nos dizem muito.

## FONTES

Artigos Orgânicos do Conservatório Dramático Brasileiro. In.: Biblioteca Nacional (BNRJ), Divisão de Manuscritos, 1843, 4 p. Número de chamada: I-8, 25, 002, AO.

BRASIL. Constituição (1824) Constituição Política do Império do Brasil. Rio de Janeiro, 1824. Disponível em < [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Constituicao/Constituicao24.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao24.htm) > Último acesso em 26 de maio de 2020.

DACOS, Marin et al. Manifesto das Humanidades Digitais. THATcamp, 2012. Tradução de Hervé Théry. Disponível em < <https://humanidadesdigitais.org/manifesto-das-humanidades-digitais/> > Último acesso em 3 de junho de 2020.

*Exame censório* da peça “Antony”, de Alexandre Dumas, para encenação no Teatro São Francisco. Rio de Janeiro, 1844. 4 doc. (4 p.). Original. Manuscrito. Número inscrito pelo Conservatório: 1. Número de chamada: I-08,01,025.

*Exame censório da peça* “O café à tarde”. Rio de Janeiro, 1845. 4 doc. (5 p.). Original. Manuscrito e impresso. Número inscrito pelo Conservatório: 51. BNRJ, Manuscritos, I-08,03,023.

*Exame censório* da peça “Os quatro gêmeos, ou A abadessa”. Rio de Janeiro, 1845. 15 doc. (28 p.). Original. Manuscrito e impresso. Números inscritos pelo Conservatório: 184 a 192. BNRJ, Manuscritos, I-08,03,041.

*Exame censório* da peça “Le vicomte de Letorières”. Original. Manuscrito. Números inscritos pelo Conservatório: 69. BNRJ, Manuscritos, I-08,01,031.

*Exame censório* da peça “Fernando e Leonor, ou A favorita”. Rio de Janeiro, 1855. 4 doc. (13 p.). Original. Manuscrito e impresso. Número inscrito pelo Conservatório: 3. Anexos: lista de peças encaminhadas para exame pelo Teatro São Pedro [de Alcântara]; carta de Martins Pena; carta de Luiz Burgain para Diogo de Bivar. BNRJ, Manuscritos, I-08,11,059.

*Exame censório* da peça “A moura”. Rio de Janeiro, 1844. 3 doc. (6 p.). Original. Manuscrito. Número inscrito pelo Conservatório: 13. BNRJ, Manuscritos, I-08,01,002.

*Exame censório* da peça “Kean, ou Desordem e gênio”, para encenação no Teatro São Francisco. Rio de Janeiro, 1844. 2 doc. (2 p.). Original. Manuscrito e impresso. Número inscrito pelo Conservatório: 40. BNRJ, Manuscritos, I-08, 02, 007.

*Exame censório* da peça “A dama do lago”. Rio de Janeiro, 1844. 3 doc. (8 p.). Original. Manuscrito e impresso. Número inscrito pelo Conservatório: 34. BNRJ, Manuscritos, I-08, 01, 048.

*Exame censório* da peça “Os dois renegados”, para encenação no Teatro São Pedro de Alcântara. Rio de Janeiro, 1844. 6 doc. (6 p.). Original. Manuscrito e impresso. Número inscrito pelo Conservatório: 66. BNRJ, Manuscritos, I-08, 02, 040.

*Exame censório* da peça “La tante Bazu”. Rio de Janeiro, 1844. 1 p. Original. Manuscrito e impresso. Número inscrito pelo Conservatório: 94. I-08,01,070.

*Exame censório* da peça “Chiquinha presa”. Rio de Janeiro, 1857. 1 p. Original. Manuscrito. Número inscrito pelo Conservatório: 237. BNRJ, Manuscritos, I-08,13,123.

*Exame censório* da peça “O proscrito”. Rio de Janeiro, 1844. 2 doc. (3 p.). Original. Manuscrito e impresso. Número inscrito pelo Conservatório: 52. BNRJ, Manuscritos, I-08,01,069.

IMPÉRIO DO BRASIL. Decisão no 123, de 21 de julho de 1829. In: Coleção das decisões do império do Brasil de 1829. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1877, p. 109.

IMPÉRIO DO BRASIL. Decreto no 425, de 19 de Julho de 1845. “Estabelece as regras, que se devem seguir para a censura das Peças, que houverem de ser representadas nos Theatros desta Côrte, e faz extensivas aos das Provincias as que lhes são aplicáveis”. In.: Coleção das Leis do Império do Brasil, de 31/12/1845, vol. 1, col. 1, p. 79.

*Registros de exame censório* das peças “A volta inesperada” e “A câmara de minha mulher”, para encenação no Teatro São Francisco. Rio de Janeiro, 1844. 6 doc. (6 p.). Original. Manuscrito e impresso. Números inscritos pelo Conservatório: 50 e 51. BNRJ, Manuscritos, I-08,02,017.

SILVA, Antônio de Moraes. Diccionario da lingua portugueza. Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789, volumes I e II.

\_\_\_\_\_. Dicionário da Língua Portuguesa: recopilado dos vocabulários impressos até agora. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813.

WEBER, Mike. “FileMaker History”. In.: Low end Mac, 2015. Disponível em < <https://lowendmac.com/software/f/filemaker.html> > Último acesso em 24 de maio de 2020.

## REFERÊNCIAS

AMORIM, Mariana de Oliveira. Folhetins Teatrais e Conservatório Dramático Brasileiro: o espetáculo francês nos palcos da corte (1843-1864). Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2008. Disponível em < <https://goo.gl/sWjTLE> > Último acesso em: 23 maio de 2020.

ARAÚJO, G. A. Teatro e autoritarismo: as bases coloniais da censura e o Conservatório Dramático Brasileiro. In.: Urdimento (UDESC), v. 3, p. 363-377, 2018. Disponível em <  
<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103332018363/> 9358  
 > Último acesso em: 2 junho de 2020.

ASSIS, Machado de. “Idéias sobre o teatro”. In.: Obra completa. Rio de Janeiro: J. Aguilar, v. 3, p. 795.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida; BELLOTTO, Heloísa Liberalli. (Cords.). Dicionário de terminologia arquivística. São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura, 1996.

DARNTON, Robert. Censores em ação: como os estados influenciaram a literatura?. Tradução Rubens Figueiredo. 1o ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FARGE, Arlette. O Sabor do Arquivo, Ed. EDUSP, 2017.

FARIA, J. R. (dir.) História do Teatro Brasileiro: Volume I – Das Origens ao Teatro Profissional da Primeira Metade do Século XX. São Paulo: Perspectiva, 2012.

GARCIA, Miliandre. A censura de costumes no Brasil: da institucionalização da censura teatral no século XIX à extinção da censura da Constituição de 1988. 2009. (Relatório de pesquisa).

GEERTZ, Clifford. “Uma Descrição Densa: Por Uma Teoria Interpretativa da cultura”. In.: A Interpretação das culturas. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. P. 3-21.

GIL, Tiago Luís. Como se faz um banco de dados (em História). Porto Alegre: Ladeira Livros, 127 p., 2015.

GINZBURG, Carlo. “Sinais raízes de um paradigma indiciário”. In.: Mitos, Emblemas e Sinais. São Paulo Cia. das Letras, 1989, pp. 147-179.

HARTOG, François. Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

KHÉDE, Sônia Salomão. *Censores de Pincenê e Gravata: Dois Momentos da Censura Teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

LE GOFF, Jacques. “Documento/monumento”. In: FONSECA, Thaís N. L. (orgs.). *História e Memória*. 5a ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003, pp. 525-541.

MALERBA, Jurandir. *A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da independência (1808-1821)*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

MARZANO, Andrea. “A magia dos palcos: o teatro no Rio de Janeiro no século XIX”. In: *Vida Divertida: Histórias de Lazer no Rio de Janeiro (1830-1930)*. Organização: Andrea Marzano e Victor Andrade de Melo - Rio de Janeiro: Apicuri (2010), pp. 97-124.

MOSTAÇO, Edelcio. “Teatro e História Cultural”. In.: *Baleia na Rede - Estudos em arte e sociedade*, vol. 9, n. 1, 2012.

PEREIRA, Milena da Silveira. *A crítica oitocentista nos alicerces da literatura e da história do Brasil*. Franca: Universidade Estadual Paulista - Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, 2013 (tese de doutorado).

SÁ, J. B. *Nação em Cena: Brasil, Teatro, Século XIX*. 1. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.

SCANDAROLLI, Denise Inácio. *Cenas Esquecidas ou vaudeville, opéra-comique e a transformação do teatro no Rio de Janeiro dos anos de 1840*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2013.

SCHREIBMAN, Susan; SIEMENS, Ray; UNSWORTH, John (eds.). *A Companion to Digital Humanities*. Oxford: Blackwell, 2004. Disponível em < <http://www.digitalhumanities.org/companion/> > Último acesso em: 2 junho de 2020.

---

A new Companion to Digital Humanities. West Sussex: Wiley Blackwell, 2016. Disponível em < <http://www.arise.mae.usp.br/wp-content/uploads/2018/03/A-New-Companion-to-Digital-Humanities.pdf> > Último acesso em: 2 junho de 2020.

SILVA, Luciana Nunes da. O Conservatório Dramático brasileiro e os ideais de arte, moralidade e civilidade no século XIX. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2006 (tese de doutorado).

SIMÕES, Giuliana. Teatro e Sociedade: formação da plateia brasileira no século XIX. 1. ed. São Paulo: Hucitec, 2017.

SOUZA, Silvia Cristina Martins. As noites do ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868). Campinas: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2000 (tese de doutorado).

\_\_\_\_\_. “Um atentado à liberdade de pensamento: censura e teatro na segunda fase do Conservatório Dramático Brasileiro (1871-1897)”. In.: Tempo - Revista do Departamento de História da UFF, v. 23, p. 43-65, 2017.

TALAMONI, A. C. B. “O programa da descrição densa”. In: Os nervos e os ossos do ofício: uma análise etnológica da aula de Anatomia. São Paulo: Editora UNESP, 2014, pp. 53-66.



Brasília, 16 de julho de 2020

### DECLARAÇÃO DE AUTENTICIDADE

Eu, Ingrid Guimarães de Lucena, inscrita no CPF 057.007.211.55, declaro para todos os efeitos que o trabalho de conclusão de curso intitulado "Papel, digitalização, conjunto de dados, ou A demolição dos exames censórios do Conservatório Dramático Brasileiro (1843-1864)" foi integralmente por mim redigido, e que assinalei devidamente todas as referências a textos, ideias e interpretações de outros autores. Declaro ainda que o trabalho nunca foi apresentado a outro departamento e/ou universidade para fins de obtenção de grau acadêmico.

*Ingrid* 16.jul.20